

LA VIVENCIA DEL EXILIO EN LA POESIA DE EMILIO PRADOS

por

MARÍA MILAGRO CABALLERO WANGÜEMERT

El final de la guerra española y los años 40 corresponden al tránsito poético del viejo al nuevo mundo. Europa había sido materialmente deshecha mientras que el continente americano, tal y como fué vaticinado por sus dos poetas mayores, Darío y Whitman, se iba incorporando al alba. En él se instalaron, en un postrer desesperado esfuerzo de salvación, el emjambre de poetas mayores exiliados voluntaria o forzosamente de su patria. Le bastó a uno de ellos, Emilio Prados «sembrarse en esta nueva tierra, para sentirse poseído al margen de su voluntad, por un intenso vivir, ser adentro, prolongación del que ya había vivido, pero en un nuevo, impensado y definitivo rapto».¹ Con estas palabras esboza Juan Larrea el contexto propiciatorio en que se gestará *Jardín Cerrado* (1946), el corpus poético más complejo que escribe en el exilio mexicano Emilio Prados. Es en México donde la pasión política está más encendida, y donde la nostalgia, atizada por la esperanza de la vuelta a la patria, toma tonos más patéticos. No obstante, en Prados el exilio supondrá un ahondamiento en su propia esencia humana y poética, que se va adensando progresivamente hasta desembocar en un mundo suyo, un «jardín cerrado», cuajado de símbolos que transparentan lo inusitado de su destino.

En el exilio revivirá el lírico granado que ya era el malague-

1 Larrea, Juan: *Ingreso a una transfiguración*. Pról. de *Jardín cerrado* (1940-46 (en «Poesías completas», tomo II. México, Aguilar, 1976, pág. 18).

ño en 1939. Había pasado por experiencias comunes a las de otros miembros de la generación del 27. Compañero de colegio de Aleixandre, en Málaga, comparte con García Lorca la experiencia capitalina en la Residencia de Estudiantes, donde también conocerá a J. R. Jiménez. La enfermedad le había marcado desde muy joven y como el moguereno, pasó una larga temporada en un sanatorio suizo (1920). De su soledad y melancolía de entonces tenemos noticia a través de su *Diario íntimo*, publicado mucho después.² En *Jardín cerrado* encontraremos huellas de las lecturas con que las combate: Baudelaire, San Juan de la Cruz, Freud, Nietzsche y los Evangelios. Su espíritu abierto y su inquietud juvenil le llevaron en 1921 a estudiar filosofía en Friburgo donde entró en contacto con Husserl y Heidegger... y se nutrió de la literatura romántica alemana. Así fué forjándose su poesía en una comunión cuasipanteísta con la naturaleza, de donde se surte su veta simbólica. Esta última enlaza con la tradición mística española y tiene como firme soporte *El Cantar de los Cantares*.

Desde que decidió dedicarse exclusivamente a la actividad poética sobre 1923, se instaló en Málaga; allí publica sus tres primeros libros de versos: *Tiempo* (1925), *Canciones del farero* (1926) y *Vuelta* (1927). Siendo más joven, siguió al Alberti de *Marinero en tierra*; y sus canciones fueron el eco que el litoral de Málaga devolvía a los alegres cantes albertianos, nacidos entre las salinas de la vecina bahía de Cádiz. Tras la aparente simplicidad del neorromanticismo, de la copla popular y de esas afortunadas «undécimas o pradinas» —como las califica Gerardo Diego—, «especie de décimas con sobrante de esencia que empalman un inesperado salto para tomar tierra en verso más allá»,³ se esconde un concienzudo forjador de la palabra. Creo que son interesantes al respecto algunas de las anotaciones que realiza en *Cuerpo perseguido* —escrito entre 1927-28, aunque no se publicará hasta el 71—:⁴

2 Por José Luis Cano. Madrid, Guadalupe, 1966.

3 Diego, Gerardo: *Emilio Prados: Vuelta*, en «Revista de Occidentes», 17, Madrid, jul.-sept., 1927, págs. 384-387.

4 Ed. de Carlos Blanco Aguinaga y A. Carreira. Barcelona, Labor, 1971.

«Hablabo yo despacio, con orden, serenamente, colocando la letra, la sílaba, el acento, en la palabra, poco a poco, midiendo los sonidos de su cuerpo, su origen, su camino, la sombra que dejaría, después, detrás de ella, al irse; la perfección del árbol que quedaría —ya para siempre— en pie, después de dicha; la dimensión justa del aire que ocuparía, sobre el tiempo a su tránsito; su corazón, su fuerza, su espacio, su silencio, su campo de reposo, su luz, su compostura entera. Y se iban quedando mis palabras completas, terminadas de cuido y de belleza, flotando por el viento igual que corchos en el agua». ⁵

No cabe duda de que tras la aparente sencillez neopopularista de la generación del 27, late la preocupación por la palabra de todos los movimientos de vanguardia; aunque, eso sí, con un enfoque absolutamente diverso.

Fué ahora en esta primera etapa poética, cuando Prados fundó con Manuel Altolaguirre, la imprenta *Sur*, que luego será *Litoral*, de la que saldrá la revista del mismo nombre. En sus suplementos aparecieron los primeros libros de gran parte de los miembros del 27: Alberti, Lorca, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda y el mismo Prados. El malagueño volverá una y otra vez a lo largo de su vida a su nunca olvidado papel de editor: durante la guerra española publicó un *Homenaje al poeta García Lorca* y el *Romancero general de la guerra de España*. Ya en el exilio, la aparición en 1941 de *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, en la que colaboraron Villaurrutia, Gil-Albert y Octavio Paz, confirma su insobornable inclinación, reafirmada por los tres números con que intenta relanzar *Litoral* (de julio a septiembre de 1944) junto a Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos.

Frente a la lírica inicial, entre 1932 y 1939 su poesía se manifiesta como un reflejo del entorno, moldeándose en el compromiso consigo mismo y la sociedad. Prados es el iniciador de la poesía comprometida en España, aunque pronto fué aventajado en esta faceta por Rafael Alberti quien publica más, insistiendo en

⁵ *Ibidem*, pág. 129.

la función social de la poesía. Prados, por el contrario, solía realizar lecturas en grupos reducidos,⁶ y vive ahora su experiencia surrealista que se plasma en *El llanto subterráneo* (1936),⁷ según Bodini, «una prueba extravagante, repudiada por su autor», (...) que «señala el final de la parábola surrealista» (en España).⁸

Con este bagage a sus espaldas, se instalará en México en 1939. Hasta integrarse en la nueva sociedad y rehacer su vida, pasa por una crisis espiritual que se refleja en los primeros libros del exilio: *Memoria del olvido* (1940) y *Mínima muerte* (1944) que anticipa parte de *Jardín cerrado* (1946). La convulsión de la contienda explica el tono nostálgico y el constante volver los ojos hacia el recuerdo mediante el que se pretende recuperar el pasado, esa especie de «paraíso perdido». Es ésta una vivencia común a varios poetas exiliados, que utilizan en sus obras una simbología concomitante: Aleixandre escribe *Sombra del paraíso*; Alberti titula sus memorias *La arboleda perdida*; y tanto Guillén en *Cántico* como Cernuda en *Ocnos* y en *La realidad y el deseo* emplean el *leitmotiv* del jardín. Y precisamente *paraíso perdido* se denomina el primer libro de *Jardín cerrado*, que se completa con otros tres: *El dormido en la yerba* (nombre que elegirá Prados para la selección antológica publicada en España en 1953), *Umbrales de sombra* y *La sangre abierta*. En conjunto, unos 160 poemas con más de 4.000 versos, en estrofas populares (soleá, romance, seguidilla, cuarteta) y rima asonante o verso libre...; y cuya clave está en la simbología. Mediante ella se ingresa en una transfiguración, como dice Larrea, transfiguración del ser cotidiano del poeta, pero también de todo el cuerpo hispánico, trasplantado al nuevo mundo. Porque el jardín cerrado es el «hortus clausus» del *Cantar de los cantares*;⁹ y aunque no hay referencias toponímicas directas en el texto, podemos suponer que es su Málaga natal idealizada en el recuerdo. La entrada al jardín se realiza

6 Los libros publicados en esta época son: *Llanto en la sangre* (1937) y *Cancionero menor para combatientes* (1938).

7 Madrid, Héroe, 1936.

8 Bodoni, Vittorio: *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona, Tusquets, Cuadernos Infimos, 1971, pág. 99.

por la alameda («puerta del jardín»), símbolo de vida y también de esa España que se ha dejado:

«Salí de las alamedas
¿a dónde iré ahora?
No quiero robar la muerte,
si la muerte no me roba.

Vengo de las alamedas;
las hojas me siguen.
Porque me siguen las hojas
siento que mi cuerpo vive» (pág. 90).

Prados dedica a las alamedas toda una sección de *Jardín cerrado* [—segunda parte del primer libro—], titulada *Cantar de las alamedas*, en la que campean la nostalgia, la añoranza y el dolor. La patria perdida —el olivar— no puede ser olvidada. Y el yo poético del hombre habitante del jardín se convierte en niño, que juega en las playas malagueñas antes de hacerse hombre, o sitúa su inocencia en las alamedas... La flor, la rosa en concreto, es también símbolo de ese paraíso perdido:

«Y pienso en una flor
que, junto al mar nacida
casi se ve y es dueña por su aroma,
del mundo que perdí
y el sueño en que recuerdo» (pág. 189).

Polivalencia de los símbolos que connotan nostalgia: la rosa, flor definida por su belleza, es también paradigma de la caducidad temporal, que afecta al hombre:

«Sí, sí, soy una flor marchita
que se duerme y consume»... (pág. 210).

dice Prados. El siempre fué un hombre solitario, que adoptó la soledad como actitud vital y la consideró parte integrante de su esencia. En ella bucea, enriqueciendo progresivamente su mundo

9 El huerto es el Nuevo Israel, la Palestina amada...

interior al fomentar la nostalgia de la tierra malagueña. Es la lejanía, en el espacio y en el tiempo, la que provoca dicho sentir. En el mar, personifica lo que ha perdido:

«¿He llegado de un mar?...
¿He llegado de un sueño?...
Del fondo de mi sangre
voy subiendo despacio,
de su arcano inseguro,
y empiezo a despertar de nuevo
en mitad de mi vida,
como al nacer se brota de la muerte»... (pág. 199).

El mar es tanto el de su Málaga local como el de México que le separa de España, esa zona de sombra, de eternidad, de muerte, de la que ha renacido en el exilio. Porque es efectivamente la muerte su segura obsesión, simbolizada por el ciprés, las sombras y la luna. Es en medio de la noche cuando la muerte, protegida por las sombras, actúa con mayor libertad:

«¡Que la noche me llama!
¡Cómo me duele
el frío de sus lágrimas
sobre las sienes!» (pág. 305).

Noche y muerte funcionan como binomio de desolación, angustia y pesimismo en su obra. Pero además, en su propia vida, Prados «vivió la muerte desde muy joven, ayudado por la enfermedad que la hizo su elegido». ¹⁰ La muerte no es ajena a la vida, sino un paso más en ella, incluso una liberación que le aproxima a la eternidad.

Para lograr la ansiada meta —la fusión de su ser con el cuerpo del universo— el yo itinerante de *Jardín cerrado* tiene que atravesar una serie de obstáculos. Uno de ellos es la noche, «noche oscura del cuerpo», según Larrea. ¹¹ La mística de *Jardín cerrado* «asume una existencia de luz y sombra, de camino y de sal-

¹⁰ Zambrano, María: *El poeta y la muerte: Emilio Prados*, en «España, sueño, verdad». Buenos Aires, EDHASA, 1965, pág. 164.

¹¹ Larrea, Juan. Pról. cit., pág. 13.

vación, aspirando a la unidad última»,¹² a la transfiguración, para la que deberá despojarse de su cuerpo, y así alcanzar la consumación, la unión de su ser con el universo entero:

«Hoy siento que mi lengua
confunde su saliva
con la gota más tierna del rocío
y prolonga sus tactos
fuera de mí, en la yerba
o en la oscura raíz secreta y húmeda (...).

Ya soy Todo: Unidad
de un cuerpo verdadero.
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empieza a sentirse
ya, sin muerte ni vida,
como rosa en presencia constante
de su verbo acabado y, en olvido
de lo que antes pensó aun sin llamarlo
y temió ser: Demonio de la Nada» (págs. 352-353).

Así ese paso del tiempo, ejemplificado en el río manriqueño, en el agua que corre incesante, y que encuentra su paralelismo en el desarrollo de los ciclos de la naturaleza, culmina en una especie de panteísmo caracterizado por la inamovilidad final de la beatitud divina. Para Prados lo importante es el presente y en sus poemas los tres momentos de la percepción temporal ansían conseguir la fusión de pasado y futuro en él. El habitante del jardín lo logrará tras su interna peripecia sentimental: perdido el paraíso, el yo comienza a considerar la posible huída del mundo, sobrepasando los *umbrales de la sombra*, que separan el mundo material del espiritual (etapa catártica: vía pугativa) y buscando una fuerza superior con la que entablar correspondencia espiritual (vía iluminativa). Al fin del camino, traspasa los umbrales de su propio cuerpo —*umbrales vencidos*— y pone a éste —*el cuerpo en al alba*— en contacto con el universo (vía unitiva). Mediante los títulos logrará una coherencia simbólica, en la línea de los místicos, de los diversos libros en que divide su largo poema.

12 Cano, José Luis: *La poesía de Emilio Prados*. Madrid, Guadarrama, 1973, pág. 265.

Emilio Prados consigue en su madurez lo que se había propuesto en su *Diario* juvenil; allí había escrito: «Si el caminar hacia la sabiduría no fuese tan lento, confiaría más en ello; pero mi temperamento busca la luz que se entregue de pronto y no la aurora suave. Esta es la principal valla; no sé si con la juventud podré vencerla...»¹³ *Jardín cerrado* certifica la consecución feliz del proyecto a nivel personal; pero además «el fenómeno poético vivido por Prados no es el de un individuo, sino el propio del pueblo o verbo hispánico al extraverterse y universalizarse, luego de cumplido el período de purificación mística, proyectándose en el ámbito material de su nuevo mundo. Vuelve España a incorporarse al mundo, más constituida en el espíritu, transfigurada».¹⁴ Y se mantienen las constantes que habían marcado la reposada singladura interna de Prados: la soledad y la nostalgia, en medio de la atención y el cariñoso desvelo de los seres cercanos, como su hermano Miguel quien le guía en sus trances, le sostiene económicamente y recoge con cariño sus papeles personales tras su muerte; u Octavio Paz, quien le había recibido en su casa mexicana, en los primeros momentos del enajenado exilio. Y tantos amigos españoles de las dos orillas que le acompañan respetando su silencioso caminar introspectivo. Caminar que, al final de su vida, culmina en una síntesis poética coherente y cerrada, de una gran calidad.

13 *Diario*, ob. cit., pág. 42.

14 Larrea, Juan. Pról. cit., pág. 19.